

monitor

54

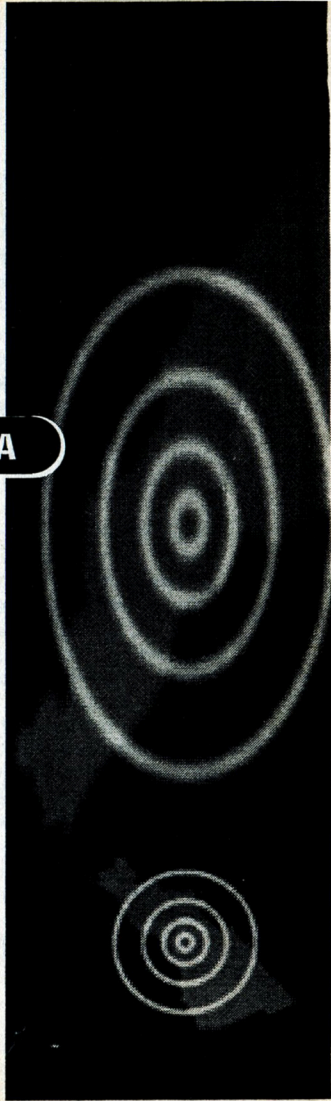
ano VI
Março 99
III série

As Profecias de Giovanni Freschi:
O Regresso, ou
A Síndrome de uma Wire Culture

Boletim Mensal Independente de Promoção
de Novas Ideias, Concepções e Formas Audio

VICTOR NUBLA

Dirty Three
Cat Power
Fred Van Howe
Graewe, Mattos & Vatcher
Godspeed You Black Emperor!
Jim O'Rourke
Meira Asher
Philip Johnston
Roscoe Mitchell
Sam Prekop
Archer Prewitt
Thurston Moore, Evan Parker & Walter Prati
Percy Howard, Fred Frith, Bill Laswell &
Charles Hayward
Uri Caine Ensemble



Enquanto «Full Moon Over The Shopping Mall», de Jah Wobble com os Invaders Of The Heart, não surge no mercado discográfico (com data prevista para o Verão), a

30Hz Records

anuncia a edição de «Deep Space» projecto de Wobble e Clive Bell com Bill Laswell e Jaki Leibzeit, e a *tournee* deste mesmo projecto (com a participação especial de Paul Schütze) por terras britânicas.

A

AnAnAna

vai ter quatro novas edições nos próximos três meses.

«Way Out - New Music From Portugal - Vol.2», é uma compilação realizada por Rui Eduardo Paes e inclui prestações inéditas de David Maranhã, Manuel M. Mota, Rodrigo Amado, Rodrigo Pinheiro, Emídio Buchinho, Américo Rodrigues, Kubik, Discmen, Electro Flan, Osso Exótico, Zzzzzzzzzzzzzzzp! e das duplas Rodrigo Amado/Miguel Pereira, José Ernesto/Jorge Valente, e Pedro Leal/Mathieu Werchowski. «Toltech» é o primeiro disco de Emídio Buchinho. «Delito» de Anabela Duarte e «Token» de Sei Miguel estão previstos para Maio e Junho.

A britânica

Chronoscope

reeditou «Monoceros», clássico de Evan Parker originalmente lançado pela Incus em 1978.

Neste catálogo podem ainda encontrar-se pérolas como «Karyobin» (de 1968), do Spontaneous Music Ensemble (formação de Derek Bailey, Evan Parker, John Stevens, Dave Holland e Kenny Wheeler); «Saxofone Solos» de Evan Parker e «Stereo» de Gary Smith.

«Windmills Bordered By Nothingness» é mais uma edição limitada da australiana

Dorobo

assinada por Philip Samartzis. O disco, gravado no CEM da Holanda, surge como reflexo das sensações que um indivíduo urbano sofre com o ruído ambiente. Os estados psico-acústicos transpostos pra uma realidade electro-acústica.

Cinco novos discos acabaram de ser lançados pela britânica e reconhecida editora especialista na recuperação do espólio de Evan Parker e Derek Bailey,

Emanem.

São eles: «Summer 1967» do Spontaneous Music Ensemble; «Fairly Early With Postscripts» de Derek Bailey; «Mercury Concert» de Veryan

Weston, John Edwards e Mark Sanders; «The Scenic Route» de John Butcher, Phil Durrant e John Russell; e «Waterloo 1985» de Evan Parker.

«Portals Of Distortion», de Matthew Burtner, acabou de surgir no catálogo da

Innova.

O disco, cujo subtítulo elucidava quanto à área em que se insere («Music For Saxophones, Computers And Stones») inclui peças para nove saxofones tenor, fitas tratadas em computador e trio de pedras controladas e tratadas por computador.

«Ravvivando» é o título do novo trabalho dos germânicos Faust e é o primeiro disco de estúdio com originais desde «You Know Us». A independente responsável por esta edição, intitula-se

Klangbad.

A

Revenant

de John Fahey tem prevista, para este mês, a edição de «Grow Fins Rarities [1965-1982]», um objecto que reúne cinco CD do grandioso projecto Captain Beefheart & His Magic Band. Esta caixa de raridades nunca antes editadas inclui ainda um livro (de capa rija) com 112 páginas, fotos

inéditas um *enhanced* CD com um vídeo de 30 minutos, e as preciosas notas de John «Drumbo» French, David Fricke (editor da «Rolling Stone») e, como não podia deixar de ser, as imprescindíveis palavras de John Corbett.

«L'Ombra Di Verdi» é o mais recente título do guitarrista francês Marc Ducret, disponível pela etiqueta norte-americana

Screwgun.

Neste disco, em que participam Bruno Chevillon (contrabaixo) e Eric Echampard (percussão), músicos que normalmente acompanham Ducret, o jazz eléctrico, a improvisação livre e os blues colidem com o estilo muito próprio da sua guitarra, emulada pela presença espiritual de Jimi Hendrix.

A

Seeland,

editora responsável pela discografia dos Negativland, acabou de lançar «Extracted Celluloid», compilação que tem como alvo as bandas sonoras do cinema. Algumas das vítimas aqui dissecadas são: «Titanic», «Dr. Strangelove», «Saturday Night Fever», «Wizard Of Oz» e «Cheech And Chong».

Chris Speed e o seu quarteto (Cuong Vu, Skuli Sverrisson e Jim Black) têm

novo álbum editado pela **Songlines.**

Este disco, intitulado «Deviantics», surge na continuidade de «Yeah No», trabalho datado de 1997.

Com Kaoru Abe (saxofone alto), Motoharu Yoshizawa (contrabaixo), Toshinori Kondo (trompete) e Derek Bailey (guitarra), «Aida's Call» promete ser o disco de revelação da etiqueta

Starlight Furniture Company.

Alan Licht tem novo disco previsto pra o início do próximo mês. Intitula-se «Rabbi Sky» e irá surgir na *label* **Stillbreeze.**

«Lunapark - Unique Archives 1912-1973» é o título de um documento (em CD) acabado de editar na

Sub Rosa,

que inclui peças inéditas de Guillaume Apollinaire, Vladimir Maïakovski, Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters, James Joyce, Gertrude Stein, Antonin Artaud, Tristan Tzara, Camille Bryen, Marcel Duchamp, E. E. Cummings, Brion Gysin, Julien Beck, Gherasim Luca, François Dufrené, Pierre Guyotat e Augusto De Campos. Depois de mais de quatro anos de pesquisa, «Lunapark» surge como um brilhante documento que reúne a nata dos

artistas *avantgarde* do século. Ainda nesta editora, prevê-se em Abril «Schizotrope», um trabalho de Richard Pinhas (cf. Heldon) e Dantec.

Por volta do final de Abril, a

Tzadik

terá nova fornada disponível no mercado. Assim, para além do já referido «Remembering Tom Cora» (cf. Monitor #53) irão surgir «Yo! Killed Your God» de Marc Ribot e «Masada Live in Taipei» dos Masada.

As duas mais recentes edições da

Victo

são «Aventure Quebecoise» do projecto Doppelmoppel (Konrad Bauer e Johannes Bauer nos trombones, Uwe Kropinskin na guitarra acústica e Joe Sachse na guitarra eléctrica) e «The Guitar Lesson» da dupla Henry Kaiser e Eugene Chadbourne. Este disco, uma homenagem a Derek Bailey, foi gravado em estúdio em 1997/98. Duas peças são duetos em guitarra eléctrica e as restantes são acústicas.

As profecias de Giovanni Freschi: O regresso ou a síndrome de uma Wire Culture

por Vítor Rua

É no final do filme «2010» (sequela da obra «2001 Odisseia no Espaço»), que HAL (o computador) transmite repetidamente uma importante mensagem para toda a Humanidade: todos estes planetas são vossos, excepto Europa; não tentem aterrar nunca aqui.

Uma ordem parecida tinha sido dada por Deus, no Paraíso, a Adão e Eva: tudo isto é vosso, mas não comam do fruto proibido.

Ao desrespeitarem esta ordem, Adão e Eva estavam de certa maneira a trocar o conhecimento pelo prazer.

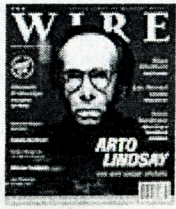
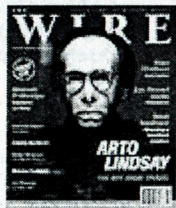
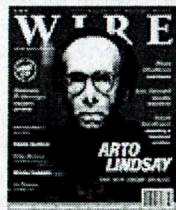
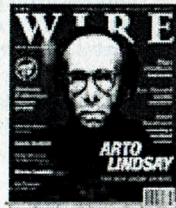
Vem isto a propósito da revista «The Wire» e do tipo de informação por ela vinculada: uma informação que, quanto a mim, troca a importância histórica do conhecimento pela mensagem fútil, massificada e filtrada

de um pseudo-input musical, que em nada ajuda a situar (antes pelo contrário) certas ideias/teorias num saudável contexto histórico-musical. A revista «The Wire», mostra-nos um mundo musical virtual, em que músicos, compositores, improvisadores, maestros, intérpretes, musicólogos nos aparecem mesclados/deturpados/distorcidos, numa enganosa sopa de pedra, dando-nos uma visão tipo história-da-música-pós-moderna, ou fique-a-saber-tudo-sobre-música-em-10-fascículos.

A «The Wire», numa atitude necrófaga, aproveita-se do aparente estado moribundo pós-modernista (em que se perderam todos os valores musicais) para nos impor, sem regras nem critérios, um cenário de *cocktail* musical pseudo-intelectual, desprovido de qualquer contextualização histórico-musicológica: não se está aqui a pôr em causa a qualidade de alguns dos seus artigos, mas sim a forma travestida e por vezes simplificada para as massas com que nos são apresentados.

É desta forma que nos surgem conceitos por vezes altamente complexos, mesclados com bolinhas pop, ou teorias ridículas do género idiomático/não-idiomático na improvisação, em contraponto com

outras não menos enganosas e irrisórias do tipo *Webern era nazi*. Ou seja, no fundo a «The Wire» aproveita esse pequeno mundo virtual, onde todos se andam enganar a todos e não-músicos tentam enganar não-críticos e vice versa; um mundo onde se atropelam as mais elementares noções de historicidade musical (que se lixe Beethoven se temos Zorn); um sítio onde pululam pseudo-teorias revolucionárias sem qualquer sustentação musicológica, em que o conhecimento musical é desrespeitado a favor do prazer infantilóide de dizer disparates disfarçados de intencionas de uma nova verdade musical, pela qual se iria hipoteticamente refazer a História. É assim que encontramos um qualquer artigo sobre Milton Babbitt ao lado de outro sobre os U2;



sobre Derek Bailey ao lado de Varése; Cage ao lado de DJ Spooky; Fátima Miranda ao lado de Morton Feldman; tudo sob o estandarte de um Admirável Mundo Novo Musicológico, onde tudo é permitido, em favor de uma nova maneira de interpretar a História. Alguns dirão que esta a maneira de um número grande de pessoas, de diferentes gostos e culturas, tomarem conhecimento de tipologias musicais que de outra forma não teriam acesso: um amante do rock fica assim a saber quem é Helmut Lachenmann; um estudioso da música clássica inteira-se do mundo de Eugene Chadbourne; o ouvinte de músicas etnográficas encanta-se com o mundo macabro de Diamanda Galás. Só que o problema está na maneira deformada, impunemente acéfala, enganadoramente perversa, historicamente incorrecta, com que nos são transmitidas essas mensagens, servidas na bandeja do puro e verdadeiro usufruto musical, a única livre dos antiquados métodos com que observamos o devir ao longo dos tempos da música: ou seja, no fim trata-se tão somente do pôr de lado a incómoda História da Música. Vem tudo isto a propósito de um artigo publicado na última «Monitor», de minha autoria, intitulado «As Profecias

de Giovanni Freschi». Nesse artigo (vou tentar fazer um resumo para aqueles que não tiveram a oportunidade de o ler) apresentei um ensaio sobre a vida e a obra de um desconhecido compositor (Giovanni Freschi), descoberto ocasionalmente por um musicólogo (Robert Nestrovski), na biblioteca de um tal de Duke Vincenzo, chefe da Corte de Gonzaga, em Mântua. Esse desconhecido compositor teria escrito uma centena de obras, grande parte delas composta para uma inusitada instrumentação (pelo menos para aquela época), como sendo o caso de «Le Nozze», para 23 percussionistas; «Selva Spirituale», onde era usado o instrumento turco zarib; mas acima de tudo um conjunto de peças intituladas «Extravaganzas» para gravicembalo col piano forte, em que Freschi teria recorrido a utensílios de cozinha para preparar o piano forte de Bartolomeu Cristofori e o intérprete usaria baquetas de timpano para percutir o interior do piaño, antecipando assim em quase cerca de 300 anos o piano preparado de Cage; teria também escrito vários ensaios sobre notação em que nos apresentava novos símbolos por ele inventados para descrever novos métodos e técnicas de composição. Freschi (aluno do mestre renascentista Marc'Antonio Cesti) teria vivido entre 1653 e 1739 e

apresentava-se-nos, desta forma, como um visionário, um profeta, um Júlio Verne da música, que teria despertado o interesse dos mais consagrados intérpretes contemporâneos como Pierre Ives Artaud, as Percussões de Strasburgo ou Irvini Arditti. E que magnífico seria se na realidade este revolucionário músico e a sua obra tivessem de verdade existido!!!; mas não, tudo se tratou de um ensaio de ficção, uma personagem por mim criada num mundo de semi-verdades (os nomes dos compositores, as datas, os locais, tudo verdade, mas truncados e mesclados de maneira a criarem um mundo onde esta personagem pudesse nascer, envolta num manto de realidade – o inventado musicólogo Nestrovski deu-nos o lado científico q.b. –, bem como o interesse manifestado por uma série de reputados intérpretes



em gravar a obra de tão exótico compositor, para uma prestigiosa e bem real editora discográfica, a Col Legno.

Não quis com estes artigos ferir as sensibilidades de quem coordena, dirige ou colabora neste boletim (eu próprio já por várias vezes colaborei nele, e considero o «Monitor» uma importante arma independente capaz de divulgar uma mensagem inexistente de outra forma no panorama musical português), muito menos chocar ou enganar os leitores deste mesmo boletim, por quem tenho a máxima estima (uma vez que representam uma forma de contra-poder no mercado comercialista existente no mundo capitalista musical actual); pelo contrário, é o meu respeito por toda esta instituição que me fez escrever estes artigos, no sentido de alertar os perigos deste mundo virtual, onde tudo é possível e permissível, e aonde nos foi possível por momentos criar uma personagem virtual que de certa maneira nos ajudasse, desta forma, a desmascarar que a falta de uma sólida base histórica musical e um desejo libidinoso de querermos acreditar no Cálice Sagrado (que nos são vinculados pelos às vezes falsos e erróneos evangelhos como a «The Wire» nos pode transportar para a serpente do Paraíso que nos diz constantemente:

comam esta maçã, ela é a Verdade. Comecei o artigo com uma citação do filme «2010», transmitida pelo HAL para toda a Humanidade; seria bom que alguém (de preferência de uma raça alienígena) nos viesse dizer, através de uma mensagem semelhante à dada pelo HAL, qualquer coisa como: Estudem e venerem a História da Música e todos os seus grandes criadores – Gesualdo, Palestrina, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Schoenberg, Stockhausen, Lachenmann; só com uma compreensão total dessa mesma história pode a Humanidade entender e interpretar os fenómenos musicais mais recentes – o rock, a pop, a electrónica, a concreta, a minimal, a improvisada, a *dance music* –, e dessa forma unir o conhecimento e o prazer musicais num todo. Que a música esteja convosco!

P.S.: Pelo preço de duas «The Wire» já se compra uma boa História da Música!



Entrevista com Victor Nubla

«Gravar um disco é como
cozinhar»

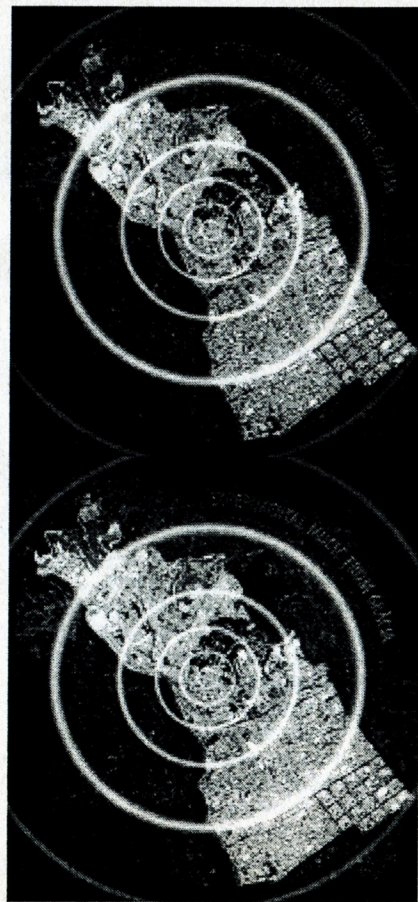
por Rui Eduardo Paes

Há uma quinzena de anos, o nome de Victor Nubla era admirado entre nós à distância, graças à sua actividade no lendário grupo industrial Macromassa. Entretanto, muita água passou por baixo das pontes e este catalão de Barcelona tentou outras vias e foi alargando o seu espaço de intervenção. Num só ano, tivemo-lo em Portugal por quatro vezes, para conferências (uma no Porto, outra em Lisboa) e concertos, a solo na Guarda, com o duo Civilización na capital. Outros projectos o trarão novamente ao nosso convívio. Batemos-lhe à porta para o conhecermos melhor...

Na pré-história do seu percurso musical esteve... o punk. Em que medida essa origem influenciou nas direcções que tomou?

Victor Nubla - Os Macromassa formaram-se em 1976, o ano do punk.

Importa, no entanto, salientar que a estética punk demorou ainda algum tempo a chegar a Espanha. Assim, se os Macromassa reuniam uma boa quantidade de elementos característicos do punk (liberdade, provocação, revisão de toda a música anterior, tocar instrumentos sem o saber, violência sonora, etc.), nunca foram assimiláveis aos seus aspectos folclóricos, ainda que tivessem muita coisa em comum com outros grupos aparecidos no final da década de 70: anonimato dos seus membros graças ao uso de pseudónimos, estética da obscuridade, utilização do ruído, auto-edição dos discos... Creio que naqueles anos houve um movimento geracional muito forte contra determinadas particularidades culturais e políticas das nossas sociedades, uma espécie de contracultura urbana e autogestionária na qual é de incluir, sem dúvida, os Macromassa, como poderemos incluir também os Throbbing Gristle e muitos outros. Tínhamos então 20 anos de idade e faltavam praticamente 10 para que os jovens espanhóis começassem a espetar alfinetes de ama, vestir casacos de cabedal, usar cristas coloridas e escrever a letra A dentro de um círculo. Em 1976, já tínhamos militado no anarquismo, juntamente com outros grupos barceloneses como Perucho ou La Propiedad Es Un Robo. Se



geracionalmente os Macromassa podiam ser considerados punk, pelo conteúdo da nossa música, pelo nosso interesse para com a electrónica e o ruído, direi que éramos mais um grupo industrial ou pré-industrial. O rock interessava-nos sobretudo para o virarmos do avesso e o nosso objectivo era terminar com a «música laietana», o jazz-rock que se fazia em Barcelona.

Considera-se, acima de tudo, um músico popular. Ora, isso coloca uma interessante série de questões: donde vem realmente a veia experimental, o espírito *avantgarde*? O mais comum é pensar-se que provém de uma situação de ruptura com a chamada «música erudita» por parte de músicos com formação... erudita. Não é necessariamente assim, pelos vistos... E no entanto, a ideia de haver uma vanguarda popular parece um contrasenso, na medida em que o «ir mais adiante» começa por ser coisa só de alguns. O que pensa disso?

VN - Penso que sucedeu algo de muito importante nas últimas décadas: uma transferência da experimentação do território culto para o popular. Tal aconteceu, entre outros motivos, devido ao facto de a tecnologia para uso musical se ter tornado electrodoméstica, por assim dizer. A minha formação provém da música

popular e nunca me considerei «vanguardista». Na verdade, deixei sempre bem claro que esse termo não tem sentido neste final de século. O fluxo de informação, o cada vez mais fácil acesso à tecnologia e a evolução das músicas populares «vivas» põem ao alcance de qualquer um elementos expressivos inéditos e uma grande capacidade para os combinar. Por outro lado, a ruptura dos músicos provenientes da música popular com as ortodoxias do rock e do jazz é muito frequente. Os transgressores dessas duas famílias contribuem para criar um espaço comum que não pertence nem à música erudita nem à música popular, o que passa pelo desmantelamento consciente de estruturas insatisfatórias que lhes limitavam a liberdade. Mais tarde ou mais cedo, isso acaba por afectar as respectivas indústrias. Assisti ontem a um concerto em Barcelona que começou com peças concretas de Pierre Schaeffer e continuou com uma actuação dos Whitehouse. O público era muito variado, mas ninguém saiu da sala. Hoje em dia, um músico erudito pode improvisar com outros originários do jazz e do rock ou com DJs, e um músico popular vê-se libertado da condição de instrumentista num grupo pelo facto de contar com meios tecnológicos que

lhe permitem criar música individualmente, no seu próprio computador pessoal. Tudo está a mudar de uma maneira fascinante e já não servem muitas das antigas noções.

Apesar de se ter tornado conhecido na cena industrial com os Macromassa, passámos depois a vê-lo no circuito da improvisação e tem projectos paralelos o mais variados possível: o techno *hardcore* de Universonormal e a *lounge music* para brinquedos de Civilización são apenas dois exemplos. A que se deve esta sua necessidade de permanente mutação?

VN - A própria discografia dos Macromassa é bastante variada: desde discos instrumentais a outros repletos de textos, passando por situações quase sinfónicas. Durante duas décadas, além do mais, tive inúmeros projectos paralelos - Secreto Metro, Delirio de Dioses, Los Disipados, El Consuelo Húngaro, Colectivo de Improvisación Libre... - e todo o meu trabalho a solo com sintetizadores analógicos, que nunca apareceu em disco, muitas composições para dança, cinema e teatro, colaborações com outros grupos, instalações sonoras... Mantenho essa diversidade apesar do que algumas pessoas me aconselham: que aposte num só projecto. O problema é que me ocorrem

demasiadas coisas, tenho imensas ideias e algumas são tão diferentes que, inclusive, não basta dar-lhes um título, preciso também de arranjar um heterónimo para as desenvolver com maior liberdade. A minha cabeça não pára e ter um estúdio em casa é muito perigoso, asseguro-lhe. Num dia, pode fazer-se um disco. Um instrumento encontrado numa loja pode dar origem imediatamente a um novo projecto. Não me apetece conter-me e muito menos agora, que tenho mais oportunidades de mostrar o meu trabalho. Neste momento tenho em marcha vários projectos em simultâneo: um grupo de improvisação em Barcelona (Nublafelizpezush + Casino); o trio Leonidas, com uma orientação mais composicional e ao mesmo tempo mais dura; o duo Civilización Com lo Casino; os meus concertos a solo com os clarinetes («Trust Model For Slight Work»). Ao mesmo tempo, trabalho com Pau Riba e nove outros músicos na sua ópera «Astarotuniversdherba»; participo em formações de improvisação como a Experimental Composers Orchestra (vamos a Copenhaga em Março próximo); e toco com Dan Marmorstein, Per Buhl Acs, Niels Winther e Henning Frimann. Continuo a série MCO (Método De Composición Objectiva) e tenho agora outro projecto

com gravações concretas. Estou a gravar com lo Casino o primeiro CD dos Dedo e tenho já a andar um novo disco como Universtonormal, com a colaboração do guitarrista Pau Torres. Cada um desses projectos corresponde a uma determinada inquietude e ilumina uma faceta minha. Não descarto a eventualidade de integrar todos eles num superespectáculo, mas a verdade é que este é um mundo de pequenos espaços e largas distâncias que é preciso cobrir com equipamentos o mais portáteis possível. Ninguém está disposto a financiar-me uma digressão com 25 pessoas e um camião carregadíssimo de material... Além disso, não tenho a certeza se o queria fazer.

Há uma característica sua que me parece fundamental: a superação das limitações físicas no próprio acto de tocar. Deixou de utilizar os clarinetes de forma convencional, como instrumentos de sopro, devido a paralisia de um braço. E no entanto, nem mesmo o facto de recorrer à electrónica fez com que a sua abordagem deixasse de ser fortemente gestual. Tendo presente que é um performer musical – o seu trabalho tem maior incidência ao vivo, em concerto – , como vê a música enquanto disciplina da motricidade humana?
VN - A primeira reacção que tive

quando os clarinetes começaram a ser «prejudiciais» para a minha saúde foi verificar se o mesmo se passava com outros músicos. Descobri que é muito comum. Tanto assim que em Barcelona acabam de inaugurar um hospital que apenas trata doenças de artistas. Nos Estados Unidos, alguém se deu conta há pouco tempo de que a construção de guitarras eléctricas não tinha mudado substancialmente nos últimos 40 anos, apesar de a tecnologia actual permitir aplicar conceitos ergonómicos ao seu *design*. Agora, conceberam uma guitarra que pesa 250 gramas e se adapta à forma da cadeira. É de esperar que se evitem assim dores de coluna a muitos futuros músicos... O clarinete é um instrumento muito antigo e apesar de o ser ninguém parece estar interessado em aplicar a ergonomia ao seu *design*. O clarinete baixo, por exemplo, tem as chaves da mão direita tão separadas que, dez anos depois de o tocar, os meus dedos ficavam rígidos e tinha de os desbloquear com a outra mão. Dado que não entendo a música como uma ginástica, vejo estes instrumentos como máquinas infernais. Muitos amigos meus têm problemas físicos deste género. Também os bailarinos sofrem doenças crónicas com o tempo, o que não me parece nada cativante. Paradoxalmente, o facto de sofrer uma

lesão devido ao meu instrumento permitiu-me superá-lo como prótese e desenvolver técnicas alternativas para... me vingar dele, o que resultou de uma grande disciplina mental. Se em vez de ser um criador, digamos, livre, fosse clarinetista numa orquestra sinfónica, teria de continuar a tocar normalmente, fazendo tai-chi de manhã e tomando cortisona à noite. A minha solução foi mais dramática, mais teatral, e possibilitou ver-me num cenário como *performer* e não apenas como músico. Na realidade, o que hoje faço com os clarinetes poderia fazê-lo com qualquer objecto que pudesse percutir e manipular, colocando-lhe microfones de contacto e processando os sons resultantes. Continuo, pois, a carregar com as pesadas maletas dos instrumentos, o que não é nada bom para a coluna, para que os possa submeter ao «sacrifício ritual» de os maltratar em cena. Não o faria, é claro, se o resultado sonoro não se revelasse interessante.

São poucos os músicos experimentais que têm uma actividade teórica ou pelo menos de reflexão, mas é esse o seu caso, designadamente com os textos que escreve para a revista «Voice». Diz-se, até, que «só há tese quando há morte», ou seja, que só se pensa a música quando esta já é

passado. A escrita sobre música é para si uma necessidade complementar?

VN - O meu trabalho jornalístico é oblíquo à música. A «Voice» é uma revista musical, pelo que utilizo a música como referência para falar de outras coisas. Colaboro em mais publicações, não musicais, e tanto na «Voice» como nelas escrevo sempre sobre a humanidade, a consciência e o sentido social da realidade. Não sou um teórico musical, tenho algumas ideias que considero importantes a respeito, mas não podem separar-se da minha visão do mundo. Preocupa-me muito mais o problema das mínas antipessoais do que o debate sobre a influência de John Cage na actual tendência apropriacionista. Quando escrevo para a «Voice», por exemplo, utilizo o tema da proibição taliban que impede as mulheres de fazerem ruído ao caminhar para falar de coisas que nos afectam a todos, inclusive os leitores de revistas sobre novas músicas. Toda a minha actividade na «Voice» parte de algum aspecto sonoro ou musical para chegar a outros mais gerais e graves, dos quais o próprio mundo da música acaba por ser um reflexo. Os textos teóricos sobre música que escrevo faço-os especialmente para os meus *workshops* ou por encomenda e mesmo esses nunca consigo que sejam estritamente sobre música. Não

consigo evitar: falo sobre o ser humano, a sua incrível tendência para ir na direcção errada e toda a sua parafernália cultural, industrial, ideológica, que me parece tão apaixonante quanto lamentável. Não me interessa o aspecto científico da música, mas o seu carácter xamânico, e para escrever sobre isso até prefiro a poesia. Dedico-lhe bastante atenção, aliás...

No caso de «Tratado sobre los Frenos», poesia em prosa... Mas diga-me: considera-se um poeta que por acaso também é músico, ou é um músico que escreve poesia?

VN - Em Espanha é costume dizer que se ganha a vida com a segunda coisa que melhor se faz. Comecei a escrever antes de me dedicar à música. O meu primeiro conto escrevi-o aos 10 anos de idade. Nunca deixei de escrever, assim como nunca abandonei o trabalho gráfico, que também cultivo desde criança. Meti-me na música aos 16 anos e tornei-me profissional aos 22. São coisas que convivem em mim permanentemente, como ramos da mesma árvore. São muitas as relações da música com a literatura. Se a poesia partilha o ritmo com a música, aquilo a que se chama «musicalidade», não é menos certo que um romance nos introduz em mundos fascinantes, tal

11

como algumas músicas também o fazem. Aos 19 anos, tive uma gripe intestinal que me manteve na cama durante 15 dias, acabara eu de adquirir o «Ciclo de Aventuras Oníricas de Randolph Carter», de H.P. Lovecraft, e o álbum «Phaedra», dos Tangerine Dream. Durante aqueles dias, não fiz mais nada senão ler aquele livro e escutar aquele disco. Ainda hoje, para mim, este é a banda sonora do romance de Lovecraft, acho-os indissociáveis. Mesmo as capas de ambos me parecem assombrosamente relacionadas. No meu trabalho, os textos, as imagens e as músicas que componho ou que toco estão seguramente ligados por mil conexões que se produzem, como é natural, na minha mente e em mais nenhum outro lugar. Não pretendo impedi-lo...

Outra actividade complementar sua é a organização e dinamização de eventos musicais e culturais. É de sua iniciativa, por exemplo, o Gracia Territori Sonor. Este trabalho é extensivo da sua prática musical, algo que surge na sua decorrência, ou trata-se de «outra coisa», outro investimento?

VN - É uma consequência política de largos anos de autogestão e, mais tarde, de gestão em geral. Quando os Macromassa se formaram, não existiam salas, nem editoras discográficas, nem

festivais, nem publicações em Espanha que possibilitassem a existência de um espaço para as músicas não genéricas. Os Macromassa, que nunca foram apenas um grupo musical, trabalharam na criação desse espaço, publicando boletins e revistas de baixo custo (aquilo a que agora chamamos fanzines), editando discos independentemente, organizando concertos e audições em salas e bares... Com os anos foram-se juntando outros loucos como nós, editores de cassetes, colectivos de músicos, proprietários de bares, personagens do *underground* local. Nestes 24 anos, fracassaram muitos projectos, muitas pequenas etiquetas, publicações e locais. Houve federações, associações, grupos clandestinos. Já nos anos 90 incorporou-se uma nova geração com projectos que englobavam todas as artes. A nossa estrutura encontrou novos parceiros, artistas e gestores jovens, e juntos fazemos frente à possibilidade de Barcelona não sair do ostracismo provinciano provocado por longos anos de franquismo e isolamento e pelo desaparecimento de iniciativas institucionais dinamizadoras na sequência dos Jogos Olímpicos, que custaram tanto dinheiro. Idealizamos novos e imaginativos projectos, investigamos os recursos da cidade e das suas instituições, dirigimo-nos aos

organismos europeus e fazemos tudo isso com muito esforço pessoal e colectivo, como um investimento a médio prazo. Hoje, podemos dizer que quase toda a actividade artística da cidade é gerida por colectivos de artistas e gestores independentes, excepto, claro, as grandes infra-estruturas (museus, auditórios), e que esses colectivos trabalham com a confiança e o suporte da administração em maior ou menor medida, visando difundir e promover a criação avançada na cidade. A gestão da arte em Barcelona está nas mãos dos artistas e Gracia Territori Sonor é um desses projectos. O que há 20 anos começou por ser a tentativa de criar um espaço onde grupos como os Macromassa pudessem actuar, envolve agora um bairro muito especial da cidade, Gracia, onde vêm tocar músicos de todo o mundo. Estamos no terceiro ano de consolidação do projecto e trabalho nele muito intensamente, pois não é fácil a organização de um festival de música experimental que se estende ao longo do ano. O nosso receio é que quaisquer futuras mudanças políticas levem iniciativas como esta a abortar.

Para além de ser um dos principais animadores da European Experimental Composers Orchestra, a orquestra de âmbito europeu que já referiu, está

também envolvido num simpósio de compositores experimentais europeus que todos os anos se realiza numa cidade e num país diferentes da Europa. O curioso é que a sua actividade musical é feita muito «dentro de portas», na Catalunha e, quanto muito, em Espanha. Basta ver os títulos dos temas dos seus discos, em catalão ou em castelhano. Parecia ser pouco «internacionalista», mas é, afinal, um europeísta e um cosmopolita...

VN - Creio que é muito importante trabalhar sobre o território. Há artistas cosmopolitas que falam mais habitualmente com as hospedeiras dos aviões do que com os vizinhos do bairro onde vivem. A mim, interessa-me muito mais que o meu vizinho conheça a minha música do que a conheça um senhor de Kentucky, nos Estados Unidos. Nada me move contra Kentucky, tenho bons amigos lá, aliás, mas quando vêm visitar-me apresento-lhes os meus vizinhos em vez de os levar a conhecer a cidade olímpica ou a beber copos num bar do centro de Barcelona que poderia estar no centro de qualquer cidade. O trabalho com o território é importantíssimo. Vivo no território urbano de Gracia, e como me dediquei durante 20 anos a dar-me a conhecer a ele, os meus vizinhos aceitam bem, e até apoiam com

entusiasmo, um projecto como o Gracia Territori Sonor, que influi directamente nas suas vidas e, graças a ele, ficam a conhecer centenas de músicos de todo o mundo. Sofro grandes decepções quando chego a uma cidade estrangeira e acabo a noite no hotel a ver *videoclips* depois de tocar num festival a que assistiram apenas 40 pessoas e estas voltaram para casa logo que o concerto terminou, tendo verificado que a Imprensa não lhe prestou qualquer atenção, que os músicos locais não trouxeram os seus discos para os trocar comigo e que as escolas de música não recomendaram o festival aos seus alunos. Isto é geral e qualquer lugar do mundo é bom para mudar este estado de coisas. Mesmo que o mundo continue a ser o que é, julgo ser tarefa dos artistas tentar transformá-lo, mesmo que o façam de cidade para cidade, de bairro para bairro, desejando algo mais do que fazer parte do *jet-set* experimental. Em qualquer sítio há alguém disposto a ouvir e a compreender, o importante é convencer os *snoobs*, não diverti-los, e para tal não há nada melhor do que o hábito. A orquestra e o simpósio têm algumas características singulares: por exemplo, os seus membros, para além de músicos, são responsáveis na sua maioria pela organização e gestão de

eventos musicais, editoras discográficas, associações ou colectivos. Tanto uma como o outro foram criados para dinamizar a comunicação e o intercâmbio entre as cidades e os territórios de um outro território, a Europa. Estamos cada vez mais próximos uns dos outros e isso confirma a minha ideia de território. É um erro pensar que determinadas actividades só interessam a uns poucos especialistas. Quem toca música experimental na praça pública de um bairro conhece gente maravilhosa que nunca comprou um disco de John Zorn. Se assistirem a concertos destes semanalmente, de certeza que as pessoas deixarão de se interessar pelo lixo mediático que lhes dão a comer. A vinda assídua de dinamarqueses, ingleses, polacos, portugueses ao bairro tem uma consequência bastante positiva: acabam por ser convidados a comer nas casas das pessoas que os viram tocar na noite anterior. Factos como estes reduzem drasticamente as possibilidades de violência baseada na ignorância alimentada pelos discursos mediáticos e pelas manipulações da opinião. A minha tese é esta: a partir do local é que se pode chegar ao universal. Não faço música para comunicar comigo mesmo ou com uns quantos intelectuais. Procuo, sim, entender-me com gente vulgar. É por

isso que faço o que faço e espero que outros o façam comigo. Vi essa mesma situação nas minhas visitas a Lisboa: acontece algo de muito interessante nesse território urbano que é o Bairro Alto, muito semelhante a Gracia, onde parece que toda a gente está agradavelmente condenada a conhecer-se e pululam pessoas vindas de todos os lados...

Mudando de assunto. «Piedra Nombre» é o grande disco de referência no que respeita à utilização do seu «método de composição objectiva». Quer falar-me dele e das suas convicções quanto ao que gosta de chamar de «apropriacionismo», ou seja, o mundo do *sampling*?

VN - Desenvolvi o método de composição objectiva um mês depois de começar a trabalhar com o sampler e desde então tenho vindo a aperfeiçoá-lo. Era evidente: se com o sampler podia «roubar» qualquer som, que método podia utilizar para, 1) não ter de escutar todos os sons do universo uns atrás dos outros até me decidir e, 2) que numa operação tão parcial não acabasse por usar a minha discoteca como fonte sonora, o que resultaria numa redução tremenda? Decidi tomar as ondas radiofónicas como fonte. Trabalho com um aparelho multibanda, que divide a onda curta

em 10 bandas, pelo que tenho acesso a praticamente todas as emissoras do planeta. O meu intermediário é o acaso, que é muito exacto. Roubo ao acaso porque creio que nenhuma música merece ser roubada intencionalmente. Além disso, faço *samples* muito curtos, o que me impede de reconhecer a fonte. Respeito aqueles que não distanciam o *sample* da sua referência original, mas prefiro não saber o que samplei. Como em toda a história da arte, há quem use os materiais para falar de si mesmo, há quem os use para que falem por si mesmos e há ainda quem os utilize para que falem do seu tempo e do seu contexto. Não faço arte documental, o sampler é a minha bola de cristal, extraio os *samples* como se se tratasse de cartas de tarot. Não é para mim um teletipo nem a CNN do som. Não me fala do mundo, fala-me de mim, e uso-o para facilitar a organização das minhas estruturas mentais e convertê-las em música. Trata-se de um instrumento novo, em torno do qual se estão a criar finalmente sistemas de trabalho distintos, mas todos igualmente interessantes. Acho-o apaixonante, e sinto-me muito afortunado por viver neste tempo. A minha formação racionalista (estudei desenho dos 18 aos 20 anos) leva-me a simplificar os processos. Interessam-me

muito mais os resultados, não acredito no *work-in-progress*: fico com o que me parece bem. Julgo que o sistema é bastante radical e admite todos os processos que potenciem a sua efectividade composicional. Respeito o debate jurídico e profissional sobre a propriedade intelectual, os direitos de autor, os intermediários da música e tudo isso, mas há uma questão: tal como continua a haver praias privadas em Espanha apesar de a lei o impedir, pelo que a proibição depende de quem é proprietário dessas praias, também os problemas do apropriacionismo dependem de quem se *sample*. Como disse Attali, o compositor pode considerar-se o primeiro arrendatário da arte. Pela minha parte, não tenciono pagar qualquer aluguer só por uns quantos segundos de música.

Tem outra paixão para além da música: a gastronomia. Já o ouvi dizer, de resto, que «só se pode ser um bom músico se se for um bom cozinheiro». Pode dizer-me quais são, efectivamente, no seu entender, as relações entre música e cozinha?

VN - Preparar um prato é como gravar um disco: reúnem-se todos os ingredientes, preparam-se, combinam-se e, quando o produto está terminado, desfruta-se dele. Numas ocasiões utilizam-se instrumentos

convencionais, ingredientes e combinações clássicas ou tradicionais; noutros casos improvisa-se. Podemos até inventar um prato no papel, como uma partitura, ou experimentar nesse laboratório que é a cozinha. Vou mais longe: na nossa cultura há uma hierarquização sensorial estrita, na qual predomina o sentido da vista. Todos nós aprendemos desde crianças qual é a cor vermelha ou a verde, o que é um quadrado ou um círculo, mas a nossa cultura geral não inclui o conhecimento quotidiano das notas e dos acordes musicais. Basta fixarmo-nos na linguagem para verificar que as referências ao acto de ver servem para definir muitas actividades não retinianas. É preciso aceitar que o sentido do ouvido mantém a sua primordialidade nas actividades primárias (do córtex primário), mas está culturalmente subordinado ao da visão. Isso sem falar do mundo da arte, onde se distinguem os artistas e os músicos e se entende por audiovisual o que não é mais do que criação visual com som ilustrativo... O que se pode dizer dos outros sentidos (paladar, olfacto, tacto), mais esquecidos ainda apesar da sua intervenção diária na nossa percepção do mundo? São muitos os seus paralelismos com o sentido da audição. Nos casos do paladar e do olfacto, que intervêm no

acto de comer e o distanciam da sua exclusiva função alimentícia, esses paralelismos são abundantes. Não há nada mais parecido com a crítica de um disco do que as notas de um escanção sobre um vinho. A sua inefabilidade e sinestesia aproxima-se muito da escrita poética. Baseando-me na minha experiência pessoal, posso dizer-lhe que me sinto tão bem a cozinhar como a tocar ou a compor. Ambas as actividades me fazem feliz. Todos os músicos que estimo são excelentes *gourmets* e cozinheiros, como comprovo de cada vez que os visito ou viajo com eles. Não é preciso recorrer a exemplos históricos como o macarrão com trufa de Rossini ou a paixão de Cage pelos cogumelos: vejo-o diariamente durante o festival de Gracia, quando os músicos passam pela minha cozinha depois de terem feito uma estimulante excursão ao mercado para comprar peixe, legumes e azeitonas. Quando digo que para se ser um bom músico é preciso ser um bom cozinheiro, estou a dizer, com toda a segurança, que alguém que não se preocupou em aprofundar uma arte tão elevada como a gastronomia dificilmente poderá lidar da melhor forma com a combinação dos sons para o prazer dos nossos ouvidos. E penso-o com toda a seriedade.

Dirty Three

«Ocean Songs»

[LP/CD Bella Union, 1998]

Cat Power

«Moon Pix»

[LP/CD Matador, 1998]

O encontro entre Dirty Three e Cat Power sugerido neste espaço de recensão aconteceu mesmo em Melbourne, na Austrália. Foi lá que Jim White e Mick Turner (Dirty Three) gravaram com Chan Marshall (Cat Power) a quase totalidade dos temas coligidos em «Moon Pix».

Alguns meses antes, foi tempo de uma visita do trio australiano a Chicago, da qual resultou o seu quarto álbum.

«Ocean Songs» é um disco irresistivelmente melódico e harmonioso, onde as composições dos Dirty Three seguem uma estrutura apenas de aparência simples. Os instrumentos dialogam, dando pequenos passos com o fito de atingirem o insubstituível momento de catarse instabilizadora dos sentidos. São sons quase insignificantes que a anunciam. Certas vezes, os instrumentos quase não soam e ameaçam fixar-se na ataraxia, na incapacidade de comunicar. O silêncio é temido e os instrumentos não chegam a permiti-lo integralmente; apenas o simulam na experimentação de novas

soluções (novos passos) para a composição.

Quando a resolução ganha expressão, uma nova força irradia, soberana, mas humanamente incapaz de evitar o silêncio imposto pela inevitabilidade do fim da composição. Talvez esse equilíbrio frágil, essa angústia determinada pela própria forma do meio musical, determine a euforia trágica com que, algumas vezes, as canções se esgotam – num cansaço existencial digno (tome-se o exemplo de «Authentic Celestial Music»).

Noutros momentos, os instrumentos simplesmente desistem e deixam de soar (como em «Sirena», «Black Tide» ou «Deep Waters»).

Nos Dirty Three mimetiza-se o improviso. A música aspira à apreensão do movimento livre dos cavalos selvagens nas pastagens (cf. «Horses Stories» de 1996, pela etiqueta Touch & Go) e do movimento de renovação dos oceanos. No entanto, todo o processo de criação se apresenta calculado. Na segunda faixa, «The Restless Waves», a serena melodia que organiza o espaço sonoro recupera o motivo da titulação pela intervenção da bateria em contraponto, rufando como alguns fonemas nos versos que Ezra Pound destacou em «Os Lusíadas».

Aliás, os Dirty Three arriscam bastante em termos rítmicos; colocam-se no fio

da navalha como o cirurgião de William S. Burroughs em «Naked Lunch» que agravava os problemas dos seus pacientes com o objectivo de valorizar o sucesso das suas intervenções. Em qualquer dos casos, existe um elemento de cálculo na assunção do risco.

A mesma dimensão de risco está presente em «Moon Pix», o quarto álbum dos Cat Power. Tanto que Nick Johnstone, na «Magnet» de Novembro, o caracterizou como sendo «tão transbordante que, subitamente, a imperfeição parece mais importante do que a perfeição».

Cat Power é Chan Marshall, costuma escrever-se. Porque ela compõe, canta e executa com um piano ou com uma guitarra. Mas os seus discos costumam contar com a participação de músicos bastante talentosos – Steve Shelley (Sonic Youth) e Tim Foljahn (Two Dollar Guitar) servem de exemplo –, assim como também podemos encontrá-la a colaborar com os God Is My Co-Pilot em «Pocketful Of Sugar» (in «Puss 02», de 1995, para a editora The Making Of Americans). Para além disso, mereceu já um tributo desse grupo nova-iorquino – «Cat Power Love Song» – em «Kittybait» (Ajax, 1994).

A carreira de Marshall é inseparável do jogo de contágio de ideias musicais. Desta vez, coube a dois elementos dos

Dirty Three acompanhá-la. O subtítulo do disco – «11 Songs Australia 1998» –, mais do que uma alusão ao contexto de produção, sugere uma outra filiação para as composições, um processo de autoria partilhada, indissociável do sucesso obtido pela experiência.

A revisitação do folk em Chan Marshall activa uma imagética de tortura e de solidão, mais próxima da América «profunda» de Tennessee Williams ou de Carson McCullers do que dos estereótipos nostálgicos próprios do género (os motivos da infância, da inocência original ou da solidariedade intracomunitária). Os Cat Power questionam os seus alicerces corroendo-os por dentro: evocações do universo pop urbano (o tema «Moonshiner» possui um estatuto ambíguo: sendo uma canção tradicional, Marshall assume a inspiração da versão de Bob Dylan), várias hesitações pronominais (uma identidade indecisa, «moderna»), contexto multinacional, carácter paródico dos elementos gráficos do disco, etc.

Ao fim de repetidas audições de «Ocean Songs» e de «Moon Pix» não sabia já como organizar em termos inteligíveis essa experiência. Desde Thalla Zedek (Live Skull, Come) que não escutava uma voz feminina tão intensa quanto a de Marshall – «Hypnotized

Watching Chan», como num dos versos que os God Is My Co-Pilot lhe dedicam. Por outro lado, os meus sentidos rejubilavam sem controlo com os vários andamentos da música dos Dirty Three – ora a passo ou a trote, ora a galope. A glosa desses dois álbuns resulta, pois, num conjunto pouco articulado de reflexões idiossincráticas – de certo modo, experimenta a mimetização dos registos recenseados. Meras propostas de leituras, mas atentas às complexas visões do mundo sugeridas pela música actual.

[CBM]

Fred Van Hove

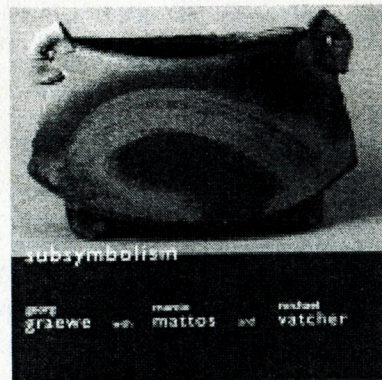
«Passing Waves»

Graewe, Mattos & Vatcher

«Subsymbolism»

[ambos CD Nuscope, 1998]

Quando, nos territórios da improvisação, a nostalgia do *free jazz* ganha cada vez maiores proporções, sabe bem ouvir música que, embora vizinha dessa família, parte para outras deambulações. Mais significado este facto tem se estamos perante alguém com o perfil de Fred Van Hove, que, não é de mais lembrar, fez a ponte do



jazz mais avançado para a chamada música não-idiomática, num percurso de mais de 30 anos em que muita água passou debaixo da ponte. Talvez isso aconteça devido à formação não-jazzística deste pianista que tem os compositores «eruditos» contemporâneos em grande apreço e uma óbvia filiação cageana, detectável na preparação do seu instrumento. Ou talvez seja uma questão de personalidade, de permanente rebeldia relativamente às famílias musicais instituídas. Ainda assim, Art Tatum, Thelonious Monk e Cecil Taylor, ou seja, três grandes momentos da história do piano-jazz, são facilmente reconhecíveis no seu discurso. Neste aspecto, «Passing Waves», registado a solo, é bastante esclarecedor.

Mais, até, do que acontece com Georg Graewe – o responsável pela etiqueta destes dois discos, a Nuscope, diga-se de passagem –, que em «Subsymbolism» se propõe reformular aquela que é a formação típica do trio de jazz, constituída por piano, contrabaixo e bateria, com o apoio do brasileiro Márcio Mattos e de Michael Vatcher, o baterista que integrou o último grupo de Tom Cora. De facto, é menor o peso temporal na arte pianística de Graewe, o que só pode ter uma explicação geracional, dada a sua muito mais recente (se comparado com Van Hove) dedicação à causa da música improvisada. Ainda assim, a sensação com que se fica depois de ouvir estes dois álbuns, novidades absolutas em Portugal, é a de que este outro pianista, apesar de toda a sua excelência, não deixa de ser um herdeiro de estéticas congeminações por outros, Fred Van Hove por exemplo. É provável que o achemos mais descomprometido, mais solto, mas somente porque é mais inocente. Não foi seu o trabalho de desbravar o caminho. Voltemos, pois, a Fred Van Hove, para dizer que encontramos no seu CD a faceta que cai melhor com a sua irresistível tendência para as estruturas elegantemente arquitectadas, seja por intuição ou por ter preparado

rascunhos composicionais em antecipação. A duração dos temas, relativamente curta, também contribui para tal, sabendo que no seu solo para a editora Potlatch, também do ano passado, às grandes extensões corresponde uma maior intensidade, muito na base dos *clusters* e da velocidade. Álbum preparado com mais calma, porque gravado em estúdio, em cada tema o «embaixador cultural da Flandres» aborda uma situação distinta, o que lhe imprime alguma diversidade. Para ouvir com atenção e repetidamente.

[REP]

Godspeed You Black Emperor!

«f#a#00»

[CD Kranky, 1998]

Quando li a «The Wire» de Janeiro com a lista de melhores álbuns de 1998 reparei numa banda que eu desconhecia, logo ali em segundo lugar, atrás dos Sonic Youth. Devo confessar que o nome Godspeed You Black Emperor! não me cativou à primeira, menos ainda sabendo que são canadianos. Mas quando os bons amigos da Ananana me confirmaram a grandeza da banda e do disco, fiquei

naturalmente curioso. E fiz uma coisa que dá muito gozo quando resulta: comprar um disco sem nunca o ter ouvido e ter uma daquelas surpresas!... E resultou, como já não resultava desde que ouvi pela primeira vez os Tortoise. E acredito mesmo que estes Godspeed You Black Emperor! vão mais longe que os Tortoise.

O carácter sinfónico e épico fazem lembrar Ennio Morricone no seu melhor estilo, por exemplo, em «Era Uma Vez Na América». O que só quer dizer uma coisa. Estamos perante música que desperta imagens. Mas aqui as imagens não necessitam de filme, só de imaginação. E imaginação é o que não falta no trabalho de Aidan, Bruce, Thea, Dave, Moya, Mauro, Thierry, Norsola, Afrim, Christophe, Steph, Sylvain, Colin, Jesse, Dan O., D., Shnaeberg, Peter, Grayson, Amanda. O álbum obriga a uma concentração fora do normal, não sendo por isso aconselhável a quem não tem tempo para apreciar música, nem para quem não aprecia música massiva e longa, tão longa que nunca mais parece acabar. Não interessam os nomes dos três temas que compõem o disco. Nem sequer o título do próprio álbum. Só interessa o comboio que apita na estação e avança deserto adentro. Só interessam as guitarras que sofrem conosco à medida que crescem de

intensidade e desaparecem sem darmos por elas. Só interessa a atmosfera cinematográfica, polvilhada por pequenas passagens vocalizadas, que nem sequer vocalizações são. Ajudam à narrativa do disco, mas servem somente para nos dizer que ainda temos os pés assentes na terra. Mas não por muito tempo. Só interessam a intensidade e a extensidade, a perturbação e a insustentável leveza do ser, os climaxes e as implosões. Como se pode constatar tudo interessa neste disco. E interessa mais ainda quando a chuva cai lá fora e nós estamos cá dentro, em frente à lareira, com o gato no colo e a melancolia no coração. Depois da viagem, percebo finalmente porque é que este foi considerado um dos melhores discos do ano passado. É um disco de emoções, daqueles em que tudo é relativo. E por isso genial. Só não percebo uma coisa: porque é que não foi considerado «o melhor disco do ano».

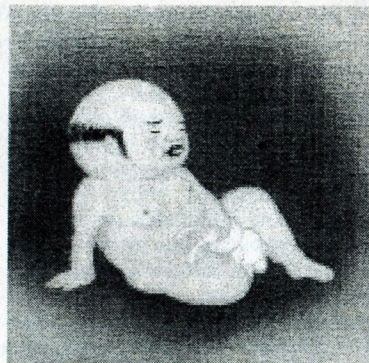
[VD]

Jim O'Rourke

«Eureka»

[CD Domino, 1999]

Ouviram «Terminal Pharmacy»? «Eureka» está nos antípodas. Ouviram «Bad Timing»? «Eureka» vai muito mais longe no *easy-listening*. Das duas uma: ou o homem se passou de vez, ou descobriu um novo rumo para as suas concepções musicais. A verdade é esta: Jim O'Rourke é o músico camaleão por natureza, um hábil compositor, produtor e remisturador, um grande músico, agora também vocalista. Ainda na flor da idade, já trabalhou, só para mencionar quatro exemplos de peso, com os Gastr Del Sol, os Red Krayola, os Sonic Youth e os Faust. O reconhecimento musical já está garantido. É altura de entrarem em cena os devaneios. Se estão presos ao Jim O'Rourke improvisador, o melhor é esperarem por outro álbum. Se ficaram curiosos com as sonoridades leves e jazzísticas introduzidas em «Bad Timing», arrisquem e serão recompensados. «Eureka» expande-se com uma harmonia deliciosa, com altos e baixos (sonoros, não qualitativos), desde a simplicidade dos tons que pairam confortavelmente no ar até à grande apoteose, que provoca arrepios. Desde o sussurrante «Movie On The



Way Down» até «Something Big», uma grande versão de Burt Bacharach que não podia vir mais a propósito, com as maravilhosas vozes de Edith Frost e Teria Garteris. O meu tema preferido, que até pede um pezinho de dança. Complexidade só mesmo na abrangente lista de músicos, tão abrangente que seria necessária outra crítica só para mencionar os nomes. Só encontrei um senão em todo o disco, o qual, confesso, é fruto das minhas limitações musicais neste campo do pop *easy-listening*: o saxofone de meia-noite de Ken Vandermark em «Through The Night Softly», apesar dos sopros serem uma das mais-valias do disco, nomeadamente nas mãos de Bob Weston e Rob Mazurek. Comcerteza

deve ser propositado. Mas mesmo assim...

A beleza de «Eureka» resume-se no hino às mulheres que é «Prelude To 110 Or 220/Women Of The World»: *women of the world take a word, 'cause if you don't the world will come to an end. And it won't take long.*

Esperemos que também não falte muito para a próxima experiência de Jim O'Rourke. O efeito surpresa vai alimentar essa espera. *Play it again, Jim.*

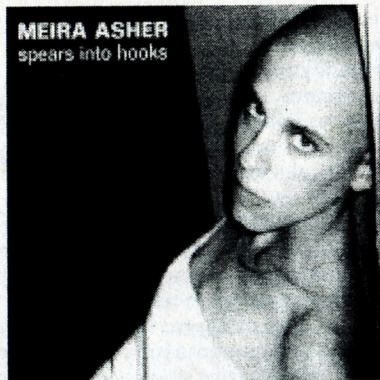
[VD]

Meira Asher

«Spears Into Hooks»

[CD Crammed, 1999]

Há muito tempo que um disco não era para mim uma bofetada na cara como esta. Aconteceu agora e de quem menos esperava. Não porque este «Spears Into Hooks» ou a sua autora sejam particularmente geniais ou uma novidade absoluta. Aliás, muito do que aqui oigo vem directamente de Diamanda Galás (sobretudo a de «Plague Mass») e Lydia Lunch (a que encontramos em «MatrikaMantra» mais do que a vocalista rock). A sensação de *déjà vu* é, aliás, recorrente. O que poderia ser um óbice, a israelita Meira Asher compensa com uma intensidade



e um envolvimento perfeitamente espantosos, além de uma imaginação de que não podíamos suspeitar depois de repararmos na sua, talvez, excessiva inspiração naqueles dois nomes. Com uma utilização vocal próxima do género *spoken word*, acaba por ser mais «musical» do que Galás e Lunch, na medida em que cuida com particular atenção dos sustentáculos instrumentais e dos arranjos de conjunto, ela própria tocando para além de dizer e cantar – os sintetizadores estão a seu cargo, por exemplo.

A temática que escolheu para este novo disco também não é nova, mas tem um tratamento personalizado: a maldição a que os judeus parecem votados, vista de duas perspectivas. A

tradicional, com a lembrança dos campos de concentração nazi e do Holocausto a coroar séculos de perseguição, e aquela, inédita, que a política israelita relativamente aos palestinianos e aos vizinhos árabes entretanto impôs. Nos seus textos, de qualidade literária muito acima da média, Asher dá-nos uma visão terrífica da humanidade: quem já foi presa, pode muito bem ser predador. É de presumir que a direita e os movimentos fundamentalistas de Israel não morram de amores por esta rebelde que grita o seu nojo (o seu luto e o seu asco, em simultâneo) e o desespero que sente face à lenta hecatombe que a rodeia. Será pessimista em demasia, talvez, mas não é de lhe negar pertinência. «Spears Into Hooks» é uma obra densa, pesada, por vezes mesmo insuportável de tão extrema e excessiva. Os seus nove temas são um permanente escarafunchar em feridas ao mesmo tempo antigas e de todos os dias. De uma vez por todas, aqueles que consideram que a música é uma fonte de prazer terão de rever as suas ideias – neste como noutros casos, o que importa é incomodar, inquietar, despertar. Que se lixe o deleite estético! Nada há, aqui, de belo, e no entanto este disco vicia, obriga a audições repetidas, penetra dentro do cérebro e do corpo – unindo-se

mensagem e uma rítmica incisiva e brutal -, permanece em nós, agrada. Musicalmente, há de tudo nele, desde a carga pós-industrial a uma electrónica vizinha do techno, passando pelo rock hardcore (sem guitarras, atenção) e por um ambientalismo enervante e doentio. Quando se fizer o balanço de 1999 este trabalho terá, necessariamente, de ser incluído na lista dos mais marcantes que este ano forem colocados nos escaparates.

[REP]

Philip Johnston

«Music for Films»

[CD Tzadik, 1998]

Um dos melhores discos editados em 1998, foi gravado para o selo Tzadik pelo compositor e saxofonista soprano Philip Johnston. Veterano músico com uma carreira de 20 anos, nos últimos tempos tem emprestado o seu talento de compositor, arranjador e intérprete à criação de bandas sonoras para filmes. São quatro desses filmes que aparecem aqui representados. O que mais surpreende na música de Philip Johnston é a impressionante desenvoltura com que se movimenta em estilos absolutamente díspares e quase inconciliáveis. Quem não teve

oportunidade de ver os filmes desconhece se este saltitar constante entre idiomas e estilos totalmente desavindos se deve às exigências das próprias imagens, ou se é uma opção deliberada do compositor. Assim, nos nove temas que compõem «Music of Chance» revela-se um heterodoxo *ensemble* de 18 músicos e a reacção à música que se ouve é de absoluta perplexidade: o quarteto de cordas parece enquadrar-se na música de câmara, mas os sopros tocam como se estivessemos perante uma *bigband* de jazz com devaneios de *easy-listening* e as guitarras eléctricas, o dobro e o banjo remetem-nos para um quase *country*. Em «Money Man» com quatro saxofones e uma secção rítmica, o jazz clássico toma a dianteira e parece ser apenas ele a impor um padrão definitivo. Estamos redondamente enganados. Os dez pequenos temas de «Geld» são verdadeiras peças de antologia e de classificação quase impossível: iniciam-se com uma evocação das bandas sonoras que acompanham os filmes de Kusturica, aquela música irresistivelmente malandra que combina procedências e estilos extremamente diversificados, um miscelânea de influências balcânicas, dos eslavos aos ciganos passando pelos turcos. Quando retomamos o fôlego, já são as músicas

de feira e as marchas militares que dominam totalmente com o trompete, o trombone e a tuba a tocarem cada vez mais alto. De repente, já é o órgão obsessivo a ditar leis e somos transportados para o psicadelismo dos anos 60. «Umbrellas», com Erik Friedlander no violoncelo e Mark Feldman no violino, é mais apaziguador, mas não menos interessante. Nos três primeiros temas, a relação entre a harpa e a flauta remete imediatamente para o universo lírico de Lou Harrison («The Perillous Chapel»), mas Johnston não é homem para se deixar envolver tão facilmente e a adição de uma secção rítmica de baixo e bateria subverte totalmente as regras previamente definidas. Poderia continuar indefinidamente a descrever as múltiplas nuances deste disco, que não chegaria ao fim. Philip Johnston aplicou em absoluto o conceito de hipermercado à música contemporânea. Não porque possa estar associado à má qualidade ou a uma massificação comercial, mas porque encontra-se lá de tudo e com um grau de qualidade extremamente generoso. E agora, imaginem o dinheiro que podem poupar ao comprar este disco: é que a sua aquisição torna absolutamente supérflua uma enorme quantidade de produtos extremamente diversificados.

Ou parafrazeando e alargando o conhecido *slogan*: são muitos em um!

[JS]

Roscoe Mitchell

«Nine To Get Ready»

[CD ECM, 1998]

Muitas das gravações de Mitchell com grandes grupos instrumentais ficaram em vinil, pela editora Nessa de Chicago. O seu trabalho nos anos 70 é fruto do estímulo de Muhal Richard Abrams e da associação que espesvita em Chicago: a AACM. Mitchell compõe para orquestras, encontrando nelas os elementos que irão formar o núcleo central do Art Ensemble Of Chicago, Joseph Jarman, Malachi Favors, Don Moye e Lester Bowie, bem como Braxton, George Lewis, Henry Threadgill, Jack DeJohnette, etc. É pois com bastante expectativa que vemos ressurgir neste ano uma grande formação por si dirigida. Edição da ECM, apresenta dez músicos: Mitchell no saxes soprano, alto e tenor, flauta e voz, Hugh Ragin no trompete, George Lewis no trombone, Matthew Shipp e Craig Taborn nos pianos, Jaribu Shahid em contrabaixo e voz, William Parker no contrabaixo, Tani Tabbal e Gerald Cleaver nas baterias. Roscoe Mitchell vê toda a música como

uma composição; a improvisação é uma maneira de compor rapidamente. Por isso, é extremamente cauteloso com os sons que produz, mesmo enquanto improvisa. Cauteloso e parcimonioso: cada som deve ser cuidadosamente retirado à criatividade, de forma a ser necessário. As composições são «criações com um começo, que se elabora e se transforma gradualmente noutro que declina progressivamente». A esta ideia subjaz uma lógica de transformação permanente, operada segundo os princípios de Mitchell pela tomada de decisões controladas: «Improvisa com um objectivo, deve-se estar seguro do que se faz e é isso que torna a coisa excitante.»

Introduz espaço e silêncio numa música que respira livremente. Os músicos do *ensemble* respeitam a sua concepção e nunca soam a dez músicos. Constroem uma teia feita de pequenas improvisações sobre a estrutura pensada por Mitchell. Acontecimentos musicais cruzados que se completam, interdependentes dos sucessores e consequência dos que se ouviram antes. A música surge timbricamente rica, tal é o intrincado instrumental. A cadência é muitas vezes lenta.

«Nine To Get Ready» não é um regresso, porque Roscoe Mitchell nunca

abdicou da sua actividade exterior ao AEOC, mas é um acontecimento maior.

[GF]

Sam Prekop

«Sam Prekop»

[CD Thrill Jockey, 1999]

Archer Prewitt

«In The Sun»

[CD Carrot Top, 1997]

A voz de Sam Prekop é aquela maravilhosa voz que acompanha o suave som dos The Sea And Cake. Na primeira incursão a solo pelo mundo da música, Prekop aparece com uma sonoridade muito mais orgânica, nas suas próprias palavras, do que aquela apresentada pelos mais recentes trabalhos dos The Sea And Cake. Uma coisa é certa. A pop que a banda soube construir desde 1993 até hoje, Prekop acrescentou-lhe um sabor mais jazzístico e ainda mais *cool*. Nos moldes do também vocalista-guitarrista David Grubbs, mas mais solto e assumidamente mais *easy-listening*. Ao longo do álbum, vão desfilar temas que simplesmente seduzem. Uma sedução muito blazé, como aqueles beijos atrás da orelha que lançam arrepios espinha abaixo. «A Cloud To The Back» é só um dos

exemplos mais felizes. O cruzamento de tempestades silenciosas com percussões implosivas. O cruzamento de guitarras trovadorescas com vozes sussurrantes. O cruzamento do clássico sopro de um trompete, com um pós-rock bastante depurado, ou talvez mesmo pós-pop. E se à primeira audição perdem-se os pormenores por completo (é raro isso não acontecer), na intimidade revelam-se constantemente novas formas de seduzir.

Prekop não fez por menos. A juntar às suas deliciosas melodias pop só mesmo a pleiade de instrumentistas que o acompanha, um super-grupo de Chicago, representante do eixo Thrill Jockey-Drag City: Archer Prewitt, Jim O'Rourke (produtor da festa), Chad Taylor, Julie Pomerleau, Rob Mazurek, Josh Abrams e o omnipresente John McEntire. Um conjunto que dá corpo à grande força deste disco, a maravilhosa simplicidade da orquestração. Começa bem o ano, porque para além deste disco descobri outro não tão recente, mas igualmente saboroso de se ouvir, especialmente ao sol. Mais um ilustre de Chicago e compaignon de route de Sam Prekop, Archer Prewitt, que, como vimos atrás, também participa no álbum de Prekop. Proveniente dos extintos e já lendários Coctails, membro dos The Sea and Cake



e autor de um dos *comics* mais interessantes da actualidade, Sof' Boy, Prewitt também se fez acompanhar por um grupo promissor de músicos: para além de alguns membros dos Poi Dog Pondering e do baterista Steve Goulding, dos Coctails vieram Mark Greenberg e John Upchurch, este último hoje nos Rachel's; há ainda a destacar a estreia ao piano de Chris Ware, outro homem da banda-desenhada e criador da fabulosa série Acme Novelty Library. Em 1997, Archer Prewitt já sugeria a beleza que Sam Prekop esprou em 1999. Em «In The Sun» a pop também é dominante, mas a poesia do também guitarrista-vocalista é mais proeminente, ao contrário das influências jazz, mais sentidas no

álbum de Prekop. Se a aparência pop pode transmitir algum descrédito, pelo menos para muitos críticos intelectualizados da nossa praça, a verdade é que Prewitt, tal como Prekop sabem construir essa pop de uma forma adulta e cheia de charme, onde a melodia vai a par da composição, nunca se atropelando uma à outra. A ligação entre a tristeza emanada por «I'm All You Know» ou «Let Me Fade Away» e a glória quase-épica de «You Walk By» ou «The Best Is Yet To Come» é perfeitamente coerente. Um clássico-moderno. E é aqui que reside toda a beleza deste grande disco. Porque não recuperá-lo em 1999? Faz sempre sentido recuperar aquilo que é bom, porque quando um dia o mundo for melhor, são estes os discos que irão povoar o nosso imaginário. Pelo menos tenho essa esperança.

[VD]

Thurston Moore, Evan Parker & Walter Prati

«The Promise»

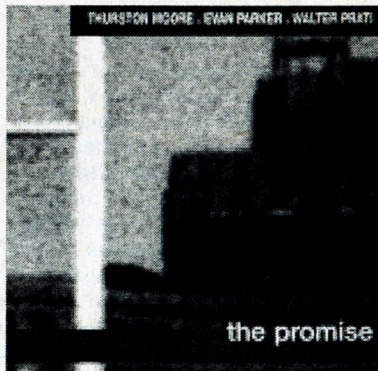
[CD Materiali Sonori, 1999]

Percy Howard, Fred Frith, Bill Laswell & Charles Hayward

«Meridiem»

[CD Materiali Sonori, 1998]

Na cena da música criativa, nenhuns encontros são improváveis. Na verdade, porque não haveriam Thurston Moore, primeiro guitarrista dos Sonic Youth, e Evan Parker de tocar juntos, apesar de provirem de universos totalmente distintos, quando têm uma característica em comum: o gosto pela improvisação e pela experimentação sonora, passando pelo uso extensivo dos respectivos instrumentos? E porque não, conhecendo o interesse de Moore pelos ruídos do mundo da electricidade, incluir na equação um dos homens que de forma mais interessante tem «tratado» os saxofones de Parker nos domínios da electroacústica? E o que terá de mais juntar Fred Frith, Bill Laswell e Charles Hayward (um ex-This Heat que é sempre bom reencontrar), eles que até constituem a actual formação dos Massacre e já se cruzaram múltiplas



vezes, a Percy Howard, cantor que transporta na garganta muita da história da música negro-americana e, designadamente, o soul? Os resultados não tinham de ser especialmente bizarros, e não o são, de facto. «The Promise», disco militante com recados dirigidos à ignomínia do trabalho infantil, tem tudo a ver com o lado experimental de Thurston Moore a solo ou dos Sonic Youth na série de máxims recentemente editada (confira-se a parceria destes com Jim O'Rourke), bem como com os álbuns que Evan Parker publicou recorrendo à electrónica, em particular o gravado com Lawrence Casserley. E do que se trata, para esclarecer quem não conhece estas incursões? De uma deflagração abstractizante de rock e

jazz que segue exclusivamente as leis da composição imediata, resultando numa música sem fraseados, solos, tonalidade ou estrutura rítmica fixa que se aproxima muito daquilo a que, habitualmente, se chama de ambientalismo, uma espécie de pós-AMM em que a organicidade dos sons é sobrevalorizada.

«Meridiem», por sua vez, é uma obra de heranças pessoais, catalogável como pop/rock mas com bastante mais que se lhe diga. Não será experimental nem de fusão, embora as influências de outras tipologias musicais se disseminem por aqui e por ali e os modos de tocar e compor de Howard, Frith, Laswell e Hayward sejam tudo menos convencionais. *Mainstream* na medida do possível, estão lá a obsessão pelos graves de Bill Laswell, os ritmos quebrados e angulares dos velhos This Heat que Charles Hayward continua a assinar e os comentários guitarrísticos por estilhaços de acordes de Fred Frith, lembrando todos os grupos dos tempos do *rock in opposition* que protagonizou. Está lá tudo isso, mas de uma forma dir-se-ia que irónica, posta ao serviço de outro projecto que não a própria dissolvença desses materiais e estilos uns nos outros. Para todos os efeitos, o líder da sessão é Percy Howard e o grande objectivo é musicar as suas palavras e

contextualizar a sua voz, que por vezes nos faz pensar em Scott Walker, variando-se entre o típico *power trio* (guitarra-baixo-bateria) e o grupo polivalente (Frith dobra em violino, órgão, guitarra acústica e rádio; Laswell troca de baixos; Hayward utiliza percussão miúda e toca órgão num dos temas).

Com estes dois lançamentos, a italiana Materiali Sonori mostra que tem uma palavra a dizer quanto à reordenação da música dos nossos dias operada pelas etiquetas mais voluntaristas, juntando músicos e ideias que não nós lembraríamos de ver reunidos. Bem haja!

[REP]

Uri Caine Ensemble

«Wagner E Venezia»

[CD Winter & Winter, 1997]

«Não consigo ouvir tanto Wagner! Fico com vontade de invadir a Polónia» – diz Woody Allen a Diane Keaton ao sair a meio de um concerto a que tinha prometido assistir em troca da sua companhia num jogo de hóquei no gelo, logo no início do filme «O Misterioso Assassínio em Manhattan».

A música de Wagner tem uma dimensão

imperial, uma grandiosidade formal e orquestral que a enforma de vitalidade. A «Gesamtkunstwerk» – a obra de arte total – na qual música, poesia, drama e artes visuais se fundem, é uma das grandes contribuições mundiais da cultura europeia. Ironicamente, a sua música foi apropriada como um ícone cultural e político pelo Terceiro Reich, pervertida em estandarte nazi. Wagner morreu de ataque cardíaco em Veneza no ano de 1883, cidade que tinha escolhido para viver pelo seu ar e clima: «Cheguei a Veneza a 29 de Agosto à tarde (1858). Durante a travessia do Canal Grande até à Piazzetta, sensação de melancolia e atmosfera solene: grandeza, beleza e decadência intimamente ligadas.» «Respiro pela primeira vez este ar sempre igual, delicioso, limpo; a natureza mágica do lugar mantém-me num encantamento melancólico e afável, exercendo sem cessar o seu poder benéfico.» Veneza parece exercer um efeito balsâmico, admitindo suavização, redução e ênfase melancólico à sua música: «Muitas vezes fui surpreendido no fim de uma refeição ao ouvir repentinamente as minhas aberturas; inclinava-me então na janela do restaurante sem saber o que me produzia um efeito mais embriagador:

se a praça incomparável e magnificamente iluminada, a abarrotar de um número incontável de pessoas, se a música que elevava tudo isto no ar como numa gloriosa harmonia.»

O Uri Caine Ensemble retém a força pulsante da música de Wagner, amortecendo-a na reduzida dimensão sonora de um *ensemble* de seis instrumentos.

Exceptuando o acordeonista, os restantes músicos são presenças habituais da improvisação americana. O sexteto é composto por dois violinos (Mark Feldman e Joyce Hammann), violoncelo (Erik Friedlander), contrabaixo (Drew Gress), piano (Uri Caine) e acordeão (Dominic Cortese). A execução é rigorosa e a redução para o *ensemble* imaginativa. O acordeão acrescenta um tonalidade mediterrânica corespondente ao «encantamento melancólico e afável» que conquistou Wagner e a redução instrumental retira expressão imperial à música.

Uri Caine propõe-nos uma visão humana, e por isso, mortal.

[GF]

monitor
Editores

Rui Eduardo Paes [REP]
Paulo Somsen [PS]

Colaboradores
neste número

Vasco Durão [VD] | Carlos Branco Mendes [CBM] | Gonçalo Falcão [GF] | Pedro Santos [PeS] |
Vitor Rua [VR] | Jorge Saraiva [JS]

Contacto | Apartado 21671, 1137-001 LISBOA
emonitor@esoterica.pt

Assinaturas | 12 números 2.000\$00

em cheque ou vale postal, em nome de
«Monitor», para despesas logísticas e de